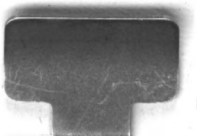
Mus. Th.
7102
9

Google

Mus. Th. 7102 2



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus. Th.
7102 Z

Gedanken
über die verschiedenen Lehr-
arten in der Komposition
als Vorbereitung zur Fugen-
kenntniß, von J. P. Kirnberger.

477

Digitized by Google

Gedanken

über die

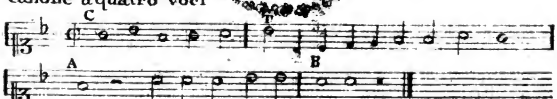
verschiedenen Lehrarten in der Komposition

als Vorbereitung

zur Fugenkenntniss

von

J. P. KIRNBERGER



Wien

Im Verlag der K. K. priv. chemischen Druckerey am Graben.

№ 944.

Digitized by Google

Mus. Th. 7102 g

Bayerische
Staatsbibliothek
München

[193]

Digitized by Google

Berardi, Bononcini und Fux sind diejenigen, denen die Musik die reinsten Lehren zu verdanken hat. Sie weichen in ihren Methoden ungemein von einander ab

Berardi in seinem Werke:
Documenti armonici di D. Angelo Berardi Dus. Agata in Bologna. 1687. 4.

hat seine Lehrart folgendermaßen eingerichtet. Er setzet die Lehre vom vierstimmigen Satze voraus und zeiget nunmehr die Wege, wie man die Regeln der Harmonie in die engsten Grenzen einschließen könne. Er hat in seinem Satz Einheit und Karakter, ist aber wegen seiner zu strengen Schreibart in unsern Zeiten zur Nachahmung nicht zu empfehlen, und seine Schreibart wird wegen der vielen in neuern Zeiten mit gutem Erfolge erfundenen Fortschreitungen, welche bey ihm nicht anzutreffen sind, unbrauchbar. Er treibet seine Künsteleyen ins Unendliche fort, und suchet die zum angenommenen Thema unentbehrliche Töne aus demselben heraus zu zwingen.

Bononcini in seinem Werke:

Musico prattico in Bologna. 1688. 4.

(welcher in Diensten der Königin Sophie Charlotte Regine von Preußen war, und durch seine bey Gelegenheit des Absterbens dieser erlauchten Person verfertigte Trauermusik:

La Virtu afflitta nella morte della S. Real. Maesta Sophia Charlotta Regina di Prussia. 1705. d. 1. Febr.

bekannt ist,) ist in seiner Lehrart dem guten Geschmack unserer Zeiten mehr angemessen, als Berardi. Er schreibt weniger eingeschränkt, und versieht es nur darin, daß er in der ersten Anlage seiner Komposition den Karakter des Stücks nicht gehörig verfolgt, sondern frey wegschreibet, was nur klinget. Die Folge in seinen Stücken aber hält alle Strenge echter Komponisten aus, und wird auch aus diesem Grunde seinen Stücken, die für ihn sprechen, einen unvergänglichen Werth geben.

Fux iſt in ſeinem lateiniſchen Werke:

Gradus ad Parnaſſum, (welchen Lorenz Mizler in ſeiner zu Leipzig 1742. in 4. heraus gekommenen Ueberſetzung durch die von ihm beygefügten Anmerkungen ganz verunſtaltet hat, Viennae 1725. Fol.

was die Reinigkeit des Satzes anbelanget, zu ſtrenge. Seine übertriebene Strenge hat er ſelbſt in ſeinen praktiſchen Exempeln, welche er ſeinem Lehrbuche beygefüget hat, nicht zur Ausübung bringen können. So hat er z. E. in ſeinem Lehrbuche bey dem Amen, vom Anfang bis zum dritten Takte Oktaven, die zwar auf dem Papier nicht ſtehen, gleichwohl als ſolche dem Gehöhr unausſtehlich ſind. Man muß ſich wundern, daß man vom ſeligen Fux Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunſt unnachahmlich ſind, und daß ſeine Lehren mit ſeinen praktiſchen Exempeln ſeines Lehrbuches gleichwol nicht zu vereinbaren ſind. Ueberdem präparirt er ſeinen zwey- bis vierſtimmigen Satz gleich zu den Fugen, welches doch die ſchwerſte Art in der Kompoſition iſt. Denn in einer Fuge wird die mehreſte Einheit und der beſtimmte Karakter erfordert, wenn dieſe nach ihrem wahren Gehalt ſchön ſeyn ſoll; überdies gehören zur Fuge, alle übrige Eigenſchaften einer guten Kompoſition, Rythmus, Melodie, u. ſ. w. Außer dieſen Schönheiten, die man in den Stücken des Alterthums nicht genug bewundern kann, iſt eine Fuge ein bloßes harmoniſches Geläute, und dieſes bloße Geläute iſt es, was in unſern Zeiten der Fuge ihr wahres Verdienſt genommen, und eine beynahe all gemeine Verachtung derſelben bewirket hat.

Johann Sebaſtian Bach führt in allen ſeinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten beſtimmten Karakter. Rythmus, Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Kompoſition wirklich ſchön macht, hat er, nach dem Zeugniſſe ſeiner praktiſchen Werke, vollkommen in ſeiner Gewalt. Seine Methode iſt die beſte, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichteſten bis zum ſchwerſten über, eben dadurch iſt der Schritt zur Fuge ſelbſt nicht ſchwerer, als ein Uebergang zum andern. Aus dieſem Grunde halte ich

die Johann Sebaſtian Bachſche Methode für die einzige und beſte.

Es iſt zu bedauren, daß dieſer große Mann über die Muſik nie etwas theoretiſches geſchrieben hat, und ſeine Lehren nur durch ſeine Schüler auf die Nachwelt gekommen ſind.

Ich

Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu füren und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesuchet. In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorerinnerung Seite 1 vorausgesetzet, daß man zum Verständnisse dieses Werks wenigstens den Generalbaß rein zu spielen wissen müsse. Man weiß aus der Geschichte, daß viele Länder jederzeit, besonders bey Kirchenmusiken, Organisten gehabt haben, die den Generalbaß so, wie er akkompagnirt seyn muß, nach gründlichen Regeln gespielt haben. So selten es damals war, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß regelmäßig zu spielen nicht verstanden hätte, so selten ist es gegenwärtig, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß richtig zu spielen weiß. Die mehresten Organisten spielten freylich durchgängig den Generalbaß gleichsam mechanisch, denn ihnen war es zulänglich, daß sie nach angesehenen über den Baßton angezeigten Signaturen wusten, welche Töne man dazu zu nehmen habe; als zu 5 die 3; zu $\frac{4}{2}$ die 8; zu $\frac{4}{3}$ die 8 ꝛc. Imgl. wie alle Dissenanzen präparirt und aufgelöset werden mußten, ohne weitere Kentniß zu haben, welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war, als warum sich damals nur die eigentlichen Komponisten bekümmerten. Nun war zwar die Wissenschaft der Komposition in ihrem ganzen Umfange beym Generalbaßspielen just nicht nothwendig, aber der reine vier- und dreystimmige Satz blieb gleichwohl unentbehrlich, wurde auch immer gelehret, und pflanzte sich durch große Uebung und Erfahrung fort. Ferner, der unbezifferte Generalbaß, der weder aus der Partitur, noch einer dabey seyenden Oberstimme gespielet werden kann, läßt sich, ohne Kentniß der Komposition allgemein genommen, nicht verstehen, weil nach einem Ton oder dissonirenden Akkorde fast alle mögliche Folgen von Akkorden einem gleichsam vor Augen stehen müssen, und dennoch derjenige Akkord, den der Komponist gewählet hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden muß. Heinichen hat unstreitig in diesem Fache am gründlichsten gelehret, wiewohl seine Lehren durch wenigere und allgemeinere Regeln hätten bestimmt werden können, und seine Regeln, besonders die über das Akkompagnement des mehr als vierstimmigen Satzes, selbst von jemanden, der in den Grundsätzen fest ist, geprüfe seyn wollen. Sogar die Fugen zu akkompagniren, als wozu gleichwohl mehr Wissenschaft als die Kentniß des reinen vierstimmigen Satzes erfordert wurde, wurden auch von den meisten Organisten durch anhaltende Uebung und Erfahrung erlernet. Seit der Zeit hingegen, daß der reine Satz sogar aus der Kirche verbannt worden ist, und man nicht mehr weiß, ob man eine Kirchenmusik oder eine ernsthafte oder komische Oper gehöret hat, (da doch der reine Satz, wenn er nirgends mehr anzutref-

ſen wäre,) ſich doch in Kirchen auf immer erhalten haben ſollte, ſeit der Zeit fehlt es an Komponiſten und Organiſten.

Zur Wiederherſtellung eines reinen Generalbaßſpielers habe ich das kleine Werck vom Generalbaß beym Herrn Kommerzienrath Hummel öffentlich im Druck herausgegeben, und ich glaube faſt, daß ein mittelmäßiger Kopf ſich darnach bilden könne. Daß ich in eben dieſem Generalbaßbuche ſehr wenig von bunten Bäſſen, als Achtheil Noten im Allabreveetakt, 16 auch wohl gar 32 Theilnoten in andern Taktarten und vom Fugenakkompagnement gelehret und auf künftigere Zeiten zu lehren verſprochen, ſolches aber bis jetzt nicht erfüllet habe, daran iſt meine zweyjährige Krankheit allein ſchuld, und ſollte ich wieder hergeſtellet werden, ſo denke ich jenem Verſprechen nachzukommen. Vorjetzt wünſche ich, erſt der Kunſt des reinen Satzes annoch zuförderſt dasjenige beyzufügen, was zum vollſtändigen Gebrauch derſelben annoch gehöret, als die Lehre von der Singekompoſition; die Lehre von den Charakteren der Tänze, welche die ſicherſte Grundlage iſt, zur vollſtändigen Kenntniß der vielfältigen Rythmen zu gelangen, und endlich die Lehre, Fugen zu komponiren, als welcher Stücke wegen ich zu häufig erinnert werde. Von der Singekompoſition habe ich Hoffnung, dieſe Michaelismeſſe eine Anleitung mit praktiſchen Exempeln im Druck herauszugeben, und, ſobald es möglich iſt die Lehre von den Nationaltänzen, alsdann aber entweder den Verfolg des Generalbaſſes, oder die Abhandlung von den Fugen folgen laſſen. Die Bachſche Methode führete mich auf meine eigene Werke und dieſe wiederum zur Fortſetzung der angeſtellten Vergleichungen der Lehrarten zurück. Dahin gehört nun noch Cima, welcher aber wegen der allzuſtrengen Methode und des verfehlten Charakters nicht empfohlen werden kann. Außer den angeführten Methoden kenne ich gar keine weiter, die Komponiſten als Muſter zur Nachahmung aufgeſtellt werden können.

Nachdem ich hier die Methoden, die mir eine vorzügliche Aufmerkſamkeit zu verdienen ſchienen, angezeigt habe, ſo will ich das, was vom zweyſtimmigen Satze beſonders zu merken, hier mit beyfügen, und die Lehren des großen Komponiſten Fux bey dieſer Gelegenheit genauer prüfen.

Die wenigen Lehren zum reinen Satze, er ſey zwey- drey- oder vierſtimmig, ſind bey Fux kurz und deutlich nach aller Strenge in ſeinen gegebenen Lehren angezeiget, und man kann ſie im XIII. und letzten Kapitel, vom heutigen muſikaliſchen Syſtem ſeines Lehrbuches vorfinden. Er bemerket die verſchiedenen Gattungen der Bewegungen, als die gerade, die widrige und die Seitenbewegung und zeiget bald darauf ihren Gebrauch durch vier Regeln, deren Anwendung ſo

leicht

leicht scheinet, von ihm aber mit großem Rechte für so wichtig angeprieſen worden, daß er bald darauf ſagt:

„ an der Erkenntniß dieſer dreyfachen Bewegung und derſelben rechten „ Gebrauch hänget, wie man zu ſagen pfleget, das Geſetz und die „ Propheten.

Hiervon läßt ſich auch leicht Ueberzeugung erhalten, wenn man bedenket, daß ſelbſt erfahrne, gründliche und im Amte ſchon lange geſeſſene Kapellmeiſter ſich nicht genug für dieſe Fehler ſichern können, für die Fehler nehmlich, welche das Ohr bemerket, nicht diejenigen, welche für das Auge aufs Papier Fehler ſind, und die bey den vorſichtigen und ſtrengſten Komponiſten gefunden, und dadurch (daß es Augen- und keine Ohrenfehler ſind, und daß entweder die Geſchwindigkeit der Bewegung oder die allzugroße Harmonie ſelbige entſchuldige,) gültig vertheidiget werden.

Fux lehret in der erſten Lection der erſten Uebung, daß ſowohl die erſte als letzte Note eines Stücks eine vollkommene Konſonanz ſeyn müſſe, hingegen die vollkommene Konſonanz in der Mitte des Stücks nicht geduldet werden könne. Dieſe wahre und nothwendige Regel aber iſt von Fux in ſeinen praktiſchen Beyſpielen öfters außer Acht gelaſſen, ſo, daß darinn zuweilen ſogar zwey nach einander folgende vollkommene Konſonanzen vorkommen, als: nach einer perfekten Quinte eine perfekte Oktave, oder umgekehrt, nach einer Oktave eine Quinte.

Ferner in der erſten Uebung der andern Lection, in der Lehre, wo zwey Noten gegen eine zu ſtehen kommen, erlaubet Fux, daß die zweyte Note diſſonirend ſeyn könne, und gleichſam wie der reguläre Durchgang behandelt werde. Dieſe Lehre wird verſtändlich werden, wenn man folgende der Sache angemeſſene Unterſcheidung macht.

Zwey Noten gegen eine werden auf eine zweyfache Art behandelt. Einmal kann die erſte ein Konſonanz und die zweyte eine Diſſonanz ſeyn, das heißt bekanntermaaßen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erſte Note diſſoniren und die zweyte konſoniren, und dieſe Eigenſchaft der Noten macht den irregulären Durchgang aus. Die Diſſonanzen, die hier vorkommen, ſind von denen unterſchieden, die man unter der zweyfachen Eintheilung der weſentlichen und zufälligen Diſſonanzen begreift. Die weſentlichen Diſſonanzen nämlich müſſen von der vorhergegangenen Harmonie präparirt ſeyn, und bey der folgenden Harmonie aufgelöſet werden; auch kann der weſentlich diſſonirende Akkord eine oder mehrere

Take

Taktzeiten einnehmen, der aufgelöſete Akkord auch mehr oder weniger Taktzeiten haben; doch kann die Harmonie, womit der diſſonirende Akkord präperirt worden in der Anzahl der Taktzeiten entweder gleich oder ungleich ſeyn, daß he ßt, die gedachte Harmonie kann mehrere Taktzeiten haben, aber nicht weniger als die, womit der diſſonirende Akkord iſt präpariret worden.

Die zweite Gattung der Diſſonanzen ſind die zufälligen, dieſe ſind eben der Präparation wie die weſentlichen unterworfen, nur in der Reſolution weichen ſie darin von einander ab, daß die weſentlichen Diſſonanzen ſich erſt bey der folgenden Harmonie auflöſen, die zufälligen aber bey der nehmlichen Harmonie reſolviren müſſen.

Die dritte Art der Diſſonanzen ſind nun diejenigen, welche unter den regulären und irregulären Durchgang begriffen werden, und deren Natur bereits oben erkläret worden. Beyde Arten, ſowohl der regulaire als irregulaire Durchgang, (tranſitus regularis et irregularis) können keine zwey Taktzeiten, ſondern nur eine einnehmen. Fux behandelt die Exempel, wo zwey Noten gegen eine ſtehen, ſo, wie man den tranſitum regularem behandelt, in welchem zu dem diſſonirenden Tone die Harmonie von der erſten Taktzeit liegen bleibt. Siehe beyde unrechte Sätze im 32ſten Exempel, und die Verbeſſerung im 33ſten Exempel.

Sobald der Cantus floridus (wo mehr Noten gegen eine geſetzet werden) der Vorwurf des Komponiſten iſt, ſo nimmt Bach gleich einen beſtimmten Karakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im Canto aequali (wo Note gegen Note geſetzt wird) läßt ſich die Bach- und Fuxſche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen beſtimmten Karakter annehmen kann. Fux aber geht willkührlich fort, ohne ſich im ganzen Stücke an Karakter, Rythmus, Melodie u. ſ. w. wie Bach, zu binden. Die Bachſche Fugen unterſcheiden ſich, wie geſagt, von allen andern eben dadurch, daß bey ihm alle Schönheiten, Rythmus, Melodie und Karakter ſo, wie in allen andern ſeiner Stücken, vereiniget ſind.

Wer der Fuxſchen Methode folgen will, der kann die angegebene und gereinigte Exempel des zweyſtimmigen Satzes ſich zu Nutze machen, und alsdann im Fuxſchen Lehrbuche mit dem Exempel des drey- und vierſtimmigen Satzes fortfahren; wer aber Zuverſicht zur Bachſchen Methode hat, den verweiſe ich auf meine Kunſt des reinen Satzes.

Ich

Digitized by Google

Ich bin vielfältig von muſikaliſchen Liebhabern erſucht worden, ihnen einen Begriff vom ſogenanten Kontrapunkte zu machen. Dis ſoll kürzlich mit Beyfügung einiger Exempel geſchehen, um zu zeigen, wie unentbehrlich der doppelte Kontrapunkt iſt.

Eine jede mehr als einſtimmige Kompoſition heiſt Kontrapunkt, nach der Anzahl der Stimmen aber, 2, 3, 4 und mehrfacher ſimpler Kontrapunkt. Das ſind alſo dieſelben Ausdrücke: Er verſtehet den reinen Satz oder Kontrapunkt.

Im einfachen Kontrapunkte gehen zwey oder mehrere Stimmen in einerley Bewegung Note gegen Note zugleich, wie die Kirchenlieder und Pſalmen. Dieſer wird der unverzierte, gehen aber alle Stimmen nicht zugleich, ſo wird er der verzierte Kontrapunkt genennet, in welchem zu einer Note 2, 3, 4 und mehrere von weniger Taktgeltung ſeyn können.

Der einfache unverzierte Kontrapunkt kommt allen möglichen Kompoſitionen vom Bauerntanze an bis zu den erhabenſten Stücken bey Kammeropern und Kirchenmuſiken, zu.

Die zweyte Gattung des Kontrapunkts iſt der doppelte, d. h. wenn von zweyen Stimmen die höhere zur tiefen, und dieſe zur höhern werden kann, und der Satz rein iſt. Dieſe Verſetzung zweyer Stimmen giebt zwey Veränderungen in der Melodie oder obern Stimme, und in der Harmonie oder untern Stimme, und aus einem ſolchen Satz erhält man aus einem Takt zwey Takte, wenn man die untere Stimme an die obere anſchließt, oder die oberſte Stimme an die untere. Vier Takte geben alſo acht Takte, acht, ſechszehn, ohne daß man die angehängten Takte erſt erfinden darf.

Oft macht der Kontrapunkt zu einem Canto firmo den Geſang noch ſchöner, als er ohne denſelben ſeyn würde, weil er ſein Daſein aus der Melodie nimmt, und ſo wird die Wiſſenſchaft des doppelten Kontrapunkts um ſo viel ausgebreitetern Nutzens.

Iſt der Satz dreyſtimmig und laſſen ſich alle drey Stimmen umkehren, ſo erhält man aus einem Takte, durch die Beyfügung der andern, drey Takte; eben ſo giebt ein der Umkehrung fähiger vierſtimmiger Satz vier Takte von verſchiedenen Melodien.

Dies ſind die einzelne Theile, die ſich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude, verhalten.

Ich habe gezeigt, daß der doppelte Kontrapunkt, ſo wie der einfache, 2, 3, 4 und mehrſtimmig ſeyn kann. Auch kann in demſelben Note gegen Note, wie

im unverzierten Kontrapunkte, zugleich aber auch verzierte Noten aller Art vorkommen, um jede Stimme von der andern zu unterscheiden, zumal wenn drey oder vier Themata verschiedener Art unterscheidend gehöret werden sollen.

Beym doppelten Kontrapunkt, welcher erforderlich, hinlänglich und zureichend ist, eine Fuge zu machen, muß man also die drey Gattungen, die ihren Grund aus dem harmonischen Dreyklang haben, wissen, als:

den in der Oktav,
den in der Decime und
den in der Duodezime.

Was bey jeglicher zu merken, das habe ich in meiner Kunst des reinen Satzes hinlänglich gelehret. Um aber Personen, welche die Musik nur zum Vergnügen treiben, eine Idee von den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts zu geben, sind das 34ste und die darauf folgende Exempel beygefügt worden. Komponisten von Profeßion aber müssen denselben gründlich, nach seinem ganzen Umfang, kennen.

Ich gehe also zur Erklärung der beygefügten Tafel über.

1) im 1sten Exempel ist die Melodie in der Oberstimme und in der Unterstimme eine Note gegen die andere.

2) Beym 2ten Exempel ist der Gesang unten, und der Satz einer Note gegen die andere oben. In dieser Art Gesänge hat man auf folgende Stücke zu sehen.

a) Daß Note gegen Note eine Konsonanz sey.

b) Außer der Regel: daß zwey perfekte Konsonanzen einer Gattung als Quinten und Oktaven nicht nach einander folgen dürfen, sind noch folgende Einschränkungen zu merken:

c) Zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, um sowohl die Tonart zu bestimmen, als die Ruhe festzusetzen.

d) In der Mitte ist sowohl die Oktave für sich, als Quinte für sich zu vermeiden.

e) Auch muß (da es schon für sich falsch ist, daß in der Mitte eine Oktave oder Quinte angebracht werde,) weder nach einer Oktave eine Quinte, noch nach einer Quinte eine Oktave folgen, weil nach der allgemeinen Regel aller Komponisten zwo perfekte Konsonanzen in den äußersten Stimmen nicht zu dulden sind, aus dem Grunde, weil bey der Oktave die mit dem Baßtone

entste-

entſtehende Einheit dem Ohr mißfällt, bey der Quinte aber man die zwiſchen dieſe und dem Grundton inliegende Terze vermiſſet. Die Tonlehrer drücken ſich hierüber ſo aus:

„Zwey perfekte Konſonanzen ſind wegen ihrer zu großen Vollkommenheit dem Gehör unausſtehlich.“

Nur dieſe Ausnahme verſtattet dieſe Lehre, daß ein angenommener Geſang durch Beobachtung dieſer Lehre ſeinen angenehmen fließenden Reiz nicht verliere; als welchenfalls ſowohl Oktave als Quinte geſetzet werden kann. Man bedienet ſich auch in der Mitte deshalb weniger vollkommener Konſonanzen, als Terzen und Sexten; doch mit der Einſchränkung, daß man weder allzuviel Terzen, noch auch allzuviel Sexten nach einander folgen läßt, ſondern hierunter wechſelt. Siehe das 3te Exempel.

Anmerkung. Sowohl bey den vorhergehenden als folgenden Exempeln wird vorausgeſetzt, daß man den Takt als Allabreve von zwey Zeiten betrachte.

3) Beym 4ten Exempel ſind zu einer Note des Canti firmi zwey Noten geſetzet; jede dieſer beyden Noten muß konſonirend gegen die eine Note ſeyn, ſie mag nun eine Wiederhohlung eine ſchon genommenen Harmonie oder zu einer andern Harmonie gehörig ſeyn. Die Regel, daß man in der Mitte ſich weniger vollkommener Konſonanzen bediene, iſt auch hier in Acht zu nehmen, ſo, daß die weniger vollkommene Konſonanz, als Terz und Sexte, die gute ſchwere Taktzeit einnehme, wohingegen bey der zweyten Note ſowohl Quinte als Oktave geſetzet werden kann, weil ſie hier die leichte weniger fühlbare Zeit einnehmen. Wieder dieſe Regel iſt in dem vorletzten Takte die Quinte geſetzet, allein die darauf folgende Terz, welche man bey dieſem Satz mit der Quinte vermiſſet, macht, daß bey dem Nachſchlage der Terz der Satz dreyſtimmig klinge. Dieſer Vorfall ereignet ſich öfters in Sachen von geſchwinder Bewegung, als dieſe ſind, wie bey dem mit *) bemerkten Exempel.

4) Beym 5ten Exempel ſind in der Oberſtimme zwey Noten gegen eine.

5) Beym 6ten Exempel ſind zwey Noten gegen eine, wovon die erſte allemal gebunden iſt. Dieſe Art Bindung muß aber nicht mit der bey den Diſſonanzen verwechſelt werden. In dieſer Art konſonirender Bindungen kann man nach allen möglichen Intervallen fortſchreiten, anſtatt, daß man bey den diſſonirenden Bindungen die Auflöſung einen Grad abwärts eintreten laſſen muß; es mögen nun we-

sentliche seyn, welche sich zur folgenden Note auflösen, oder zufällige, welche bey der nemlichen einen Grad abwärts treten.

6) Beym 7ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 6, nur mit dem Underschied, daß die Melodie im Basse ist, und die konsonirende Bindungen in der Oberstimme.

Anmerkung. Bey einer Fuge von zwey oder drey Gesängen, deren jeder sich in der Bewegung für den andern auszeichnen soll, sind die konsonirenden Bindungen zugleich ein treffendes Hülfsmittel zu jener Absicht, weil man hier immer die Gutherzigkeit des Zuhörers annehmen kann, daß er es nicht fühle, ob die Bindung konsonirend oder dissonirend sey. Der beym 6ten und 7ten Exempel vorkommenden konsonirenden Bindungen kann man sich auch im drey- und vierstimmigen Satze bedienen, weil im zweystimmigen Satze wider die Regel, daß in der Mitte sowohl die Oktave als Quinte zu vermeiden ist, verstoßen wird, im dreystimmigen Satze aber durch eine beygefügte Oberstimme dieserhalb abhelfliche Maße getroffen worden.

7) Beym 8ten Exempel ist statt der konsonirenden Bindungen mit zufällig dissonirenden Bindungen jede Note versehen, welches eigentliche Verzögerungen (Retardationen) sind.

8) Beym 9ten Exempel siehet man die einfachen Töne, wovon sie Vorhälte sind.

9) Beym 10ten Exempel ist der Satz wie bey 8. mit dissonirenden Bindungen in der Unterstimme angebracht.

10) Beym 11ten Exempel ist der Gesang in der Unterstimme, und in der Oberstimme mit konsonirenden und dissonirenden Bindungen vertauscht.

11) Beym 12ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 11, der Gesang aber ist in der Oberstimme.

12) Beym 13ten Exempel, wo zu einer Note vier gesetzet sind, so daß eine jede derselben zu der Harmonie gehöre, ist nur das zu wiederholen, was oben von falschen Fortschreitungen gesagt worden, und daß man bey der ersten Note auf den reinen Satz sehen müsse.

13) Beym

13) Beym 14ten Exempel ſind wier Noten gegen eine, deren erſte und dritte zur Harmonie gehören, die zweite und vierte aber nicht.

14) Beym 15ten Exempel iſt der Gegenſatz vom vorhergehenden, wo die erſte und dritte Note nicht zur Harmonie gehören, wohl aber die zweyte und vierte.

15) Beym 16ten Exempel ſind vier Noten gegen eine, ſo daß der regulaire Durchgang mit dem irregulairen abwechſelt.

16) Beym 17ten und 18ten Exempel ſind zwey Exempel in verſchiedenen Bewegungen jedes Takts, wodurch die Gedanken des Geſanges mannigfaltiger werden, weil jene gleichförmige Bewegung dem Gehör öfters unangenehm iſt.

17) Beym 19ten Exempel ſind zwey Noten gegen eine, der Satz aber iſt hier nicht rein, weil die erſte Note, als die ſchwere, Oktaven macht; beym 20ſten Exempel hingegen iſt der Satz rein, weil die Oktave auf die leichte Taktzeit fällt.

18) Beym 21ſten Exempel iſt der Satz rein, weil die Quinte auf die leichte Taktzeit fällt, wohingegen der Satz beym 22ſten Exempel unrein iſt, weil daſelbſt die Quinte auf die ſchwere Taktzeit fällt; ſo auch beym 23ſten Exempel.

19 Beym 24ſten Exempel iſt die Präparation der None mit der Oktave des Baßtons, welche ſich in die Oktave auflöſet, unrecht zu weil ſie bey der Reſcention, indem ſie die Oktave vom Baßtone wird, oktavenmäßig klingt. Das Gehör fühlt dies beym 25ſten Exempel. Einige Zulaſſungen, wo die None mit der Oktave präpariret werden kann, ſind im 26ſten Exempel angegeben, wo beym erſten Exempel der Baß um eine Terz unter ſich tritt, und der reſolvirende Ton davon eine Terz wird, beym zweiten, wo der Baß eine Terze ſteiget, und der reſolvirende Ton zur Serte wird, und beym dritten, wo der Baß eine Quarte ſteiget, und der reſolvirende Ton zur Quinte wird.

20) Wenn Noten von verſchiedener Gattung vorkommen, ſo müſſen nicht auf die erſte Taktzeit zwey Noten geſetzet werden, und auf die andern nur eine, weil die erſte Taktzeit ſchwer iſt, und alſo eine Art vom Gewicht bey ſich führt, die zugleich durch die leichte Note der ſonſt gewöhnlichen Taktzeit zu viel Gewicht giebt. Dieſes erhellet aus dem 27ſten Exempel, welches bey dem 28ſten verbeſſert iſt.

21) Beym 29ſten Exempel iſt der Satz einfach.

22) Beym 30ſten Exempel iſt eine Ausnahme, wenn entweder die zweyte Zeit bis zum folgenden Taktheile gebunden iſt, weil alsdenn die zweyte Note von

Digitized by Google

Gewicht seyn soll; oder wenn in der andern Stimme, welche ruhet, eine Bewegung einer zweyten Stimme geschiehet, wie beym 31sten Exempel.

23) Beym 34sten Exempel, welches auf verschiedne Art im doppelten Kontrapunkte gesetzt ist, kann man die Oberstimme oder die Unterstimme zum Canto firmo machen, und dann wird die beygefügte zweyte Stimme der Kontrapunkt genennet.

24) Nach dem 34sten Exempel, in welchem man die oberste oder unterste Stimme zum Canto firmo machen kann, folgen beym 35sten, 36sten, 37sten und 38sten Exempel Umkehrungen im Kontrapunkt der 12 und Versetzungen in der Quinte.

25) Beym 39sten Exempel ist der Hauptsatz wie beym 34sten; die darauf folgenden bis zum 43sten sind im Kontrapunkt der 10.

26) Beym 44sten Exempel ist der Satz vierstimmig durch die beyen beygefügten Stimmen des Altes und Basses. Eben so beym 45sten Exempel im Kontrapunkt der 8 gegen den vorhergewesenen Exempel bey 44.

27) Beym 46sten, 47sten und 48sten Exempel sind einige Veränderungen, welche deutlich genug zeigen, wie vortheilhaft der doppelte Kontrapunkt sey.

28) Beym 49sten und 50sten Exempel ist aus dem zweystimmigen Exempel bey 34. der Satz dreystimmig und beym 51sten vierstimmig gemacht worden.

Der Kanon auf dem Titelblatt vom Abt Bendinelli ist in der weichen Tonart G moll gesetzet, setzet man denselben, wie beym 52sten Exempel in der harten Tonart G dur, so klingt er erstlich angenehmer und lässet sich, wie beym 53sten Exempel gezeiget worden, in allen Stimmen umkehren, so daß der Baß zur Diskantstimme und die Tenorstimme zur Altstimme wird.

Daß ich in keinem Exempel gewiesen habe, ob die oberste Stimme herab, oder die unterste Stimme über die obere gesetzet werden müsse, desgleichen ob es um 12 Töne oder um 5 Töne geschehen, und eben so, ob vom 40sten Exempel an, die eine Stimme um 10 oder 3 Töne umgekehrt oder versetzet ist, habe ich ganz unnöthig und überflüßig gefunden.

Hat man es so weit nur gebracht, als diese gegebene Exempel sind, so kann man mit der Einrichtung, Fugen zu machen, sehr leicht vorwärts kommen.

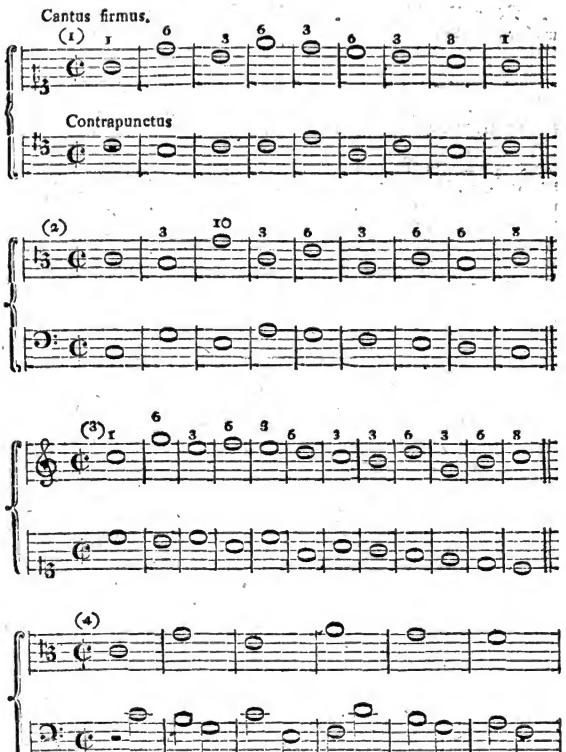
Die

Die meisten Lehrlinge lernen nach der Furschen Methode gleich Fugen machen, sie vernachläßigen dadurch den schönen Gesang, Rhythmus und Ausdruck, und werden am Ende nur für den Kirchenstyl brauchbar.

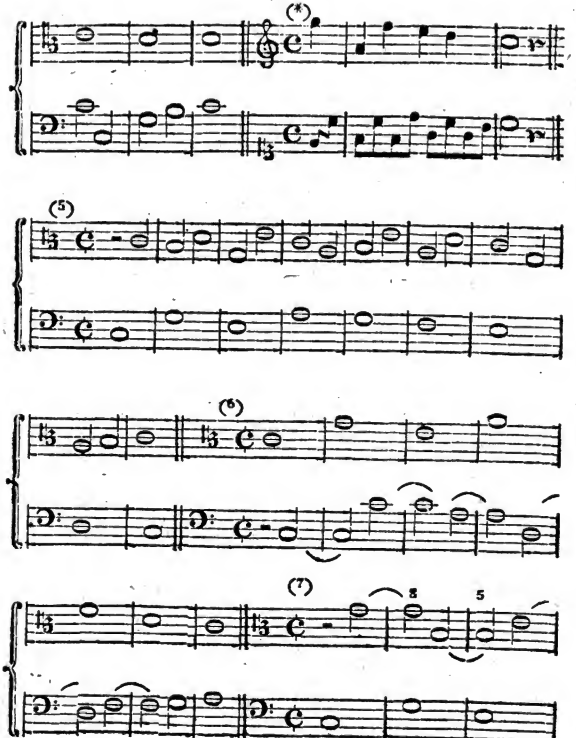
Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritte die rhythmische Musik voranzuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es daran nicht fehlen. Hiernächst bleibt mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu schließen. Wenn mir der Himmel Leibes- und Seelenkräfte verleihet, soll die Fugenlehre den Nationaltänzen bald folgen. Der bey 54. von mir aufgesetzte Kanon von 4 Stimmen wird mich entschuldigen, da ich nach diesem jetzt dazu am allerwenigsten aufgelegt bin. —

Cantus

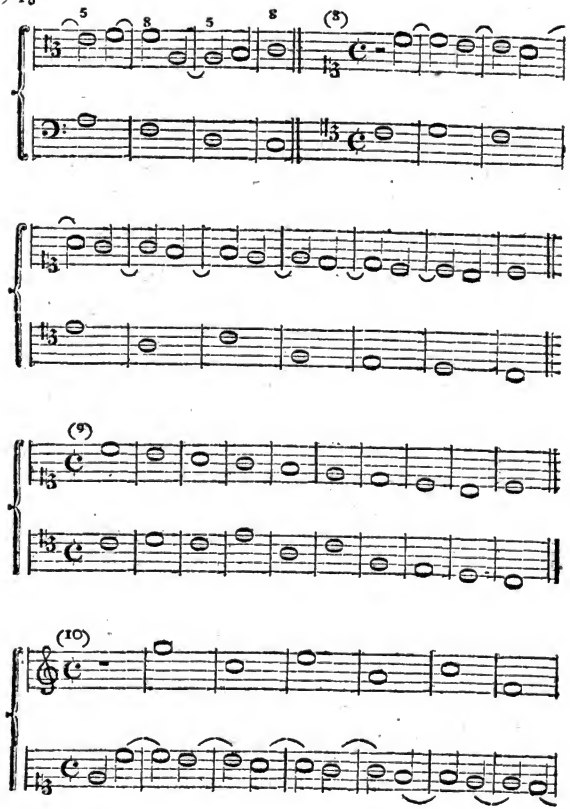
Digitized by Google



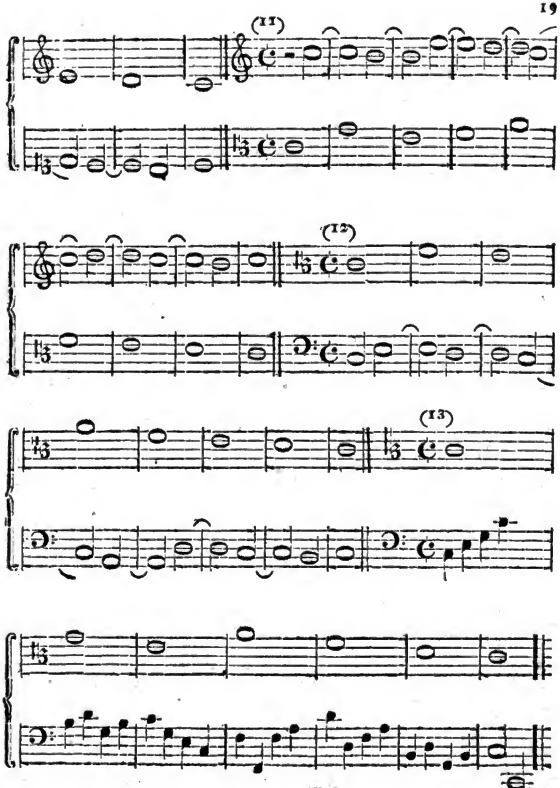
Digitized by Google



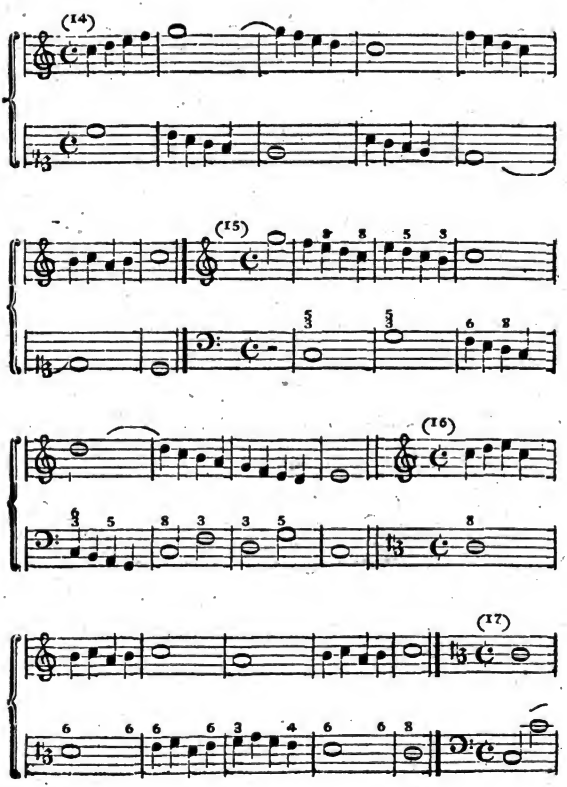
Digitized by Google



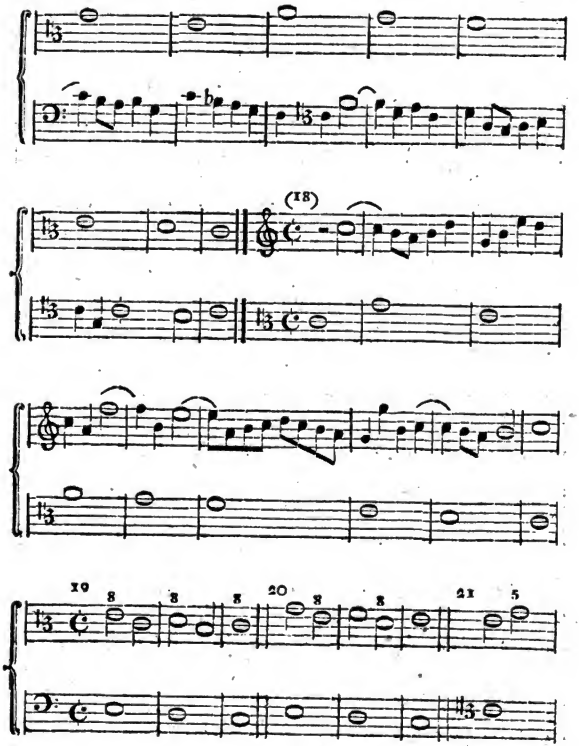
Digitized by Google



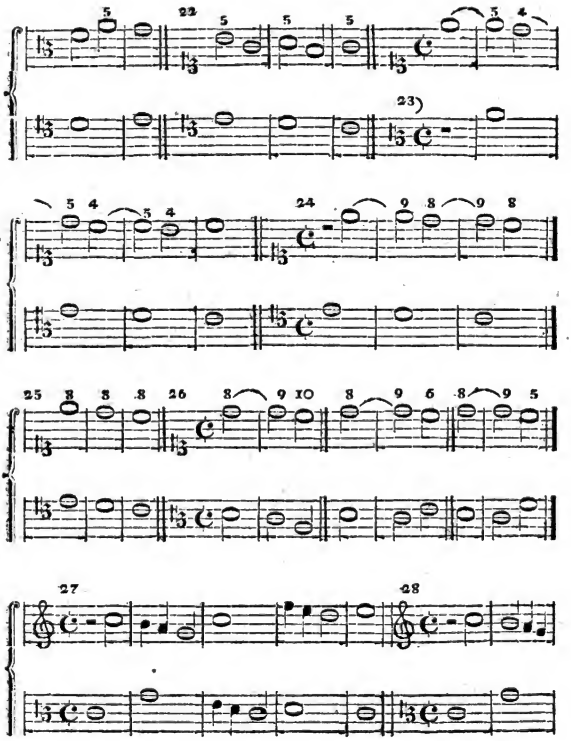
Digitized by Google



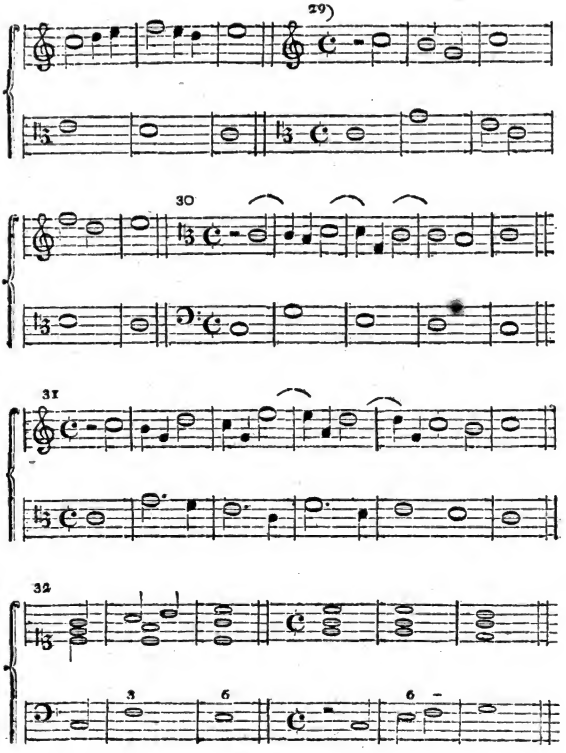
Digitized by Google



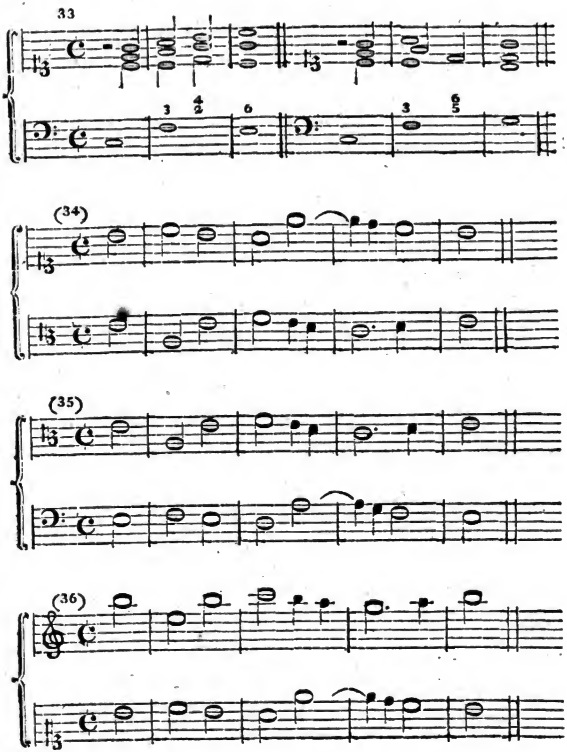
Digitized by Google



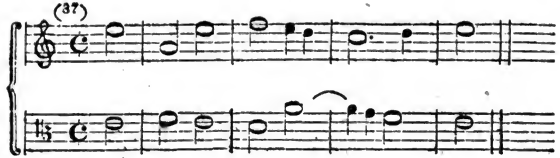
Digitized by Google

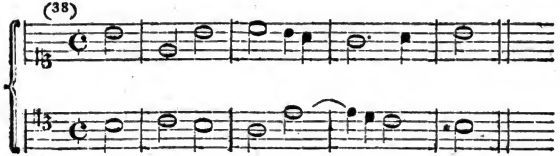


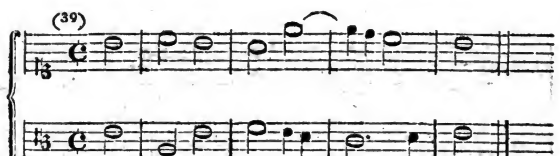
Digitized by Google

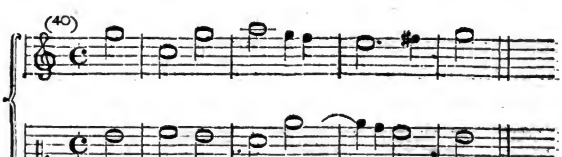


Digitized by Google

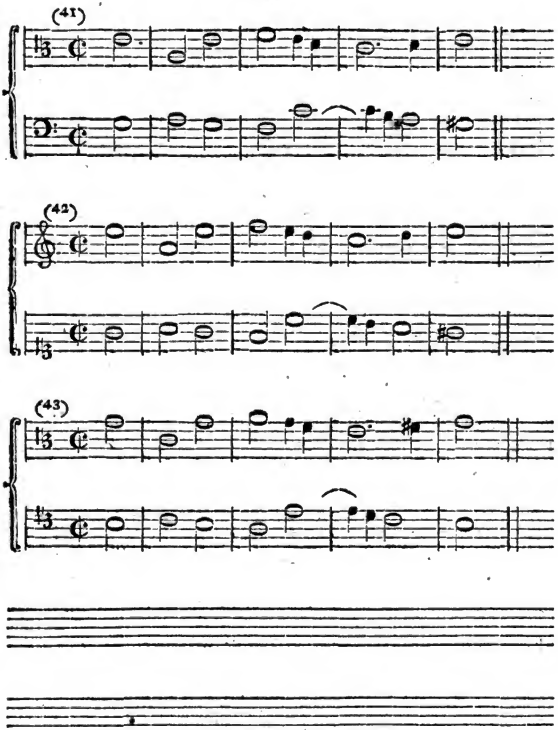






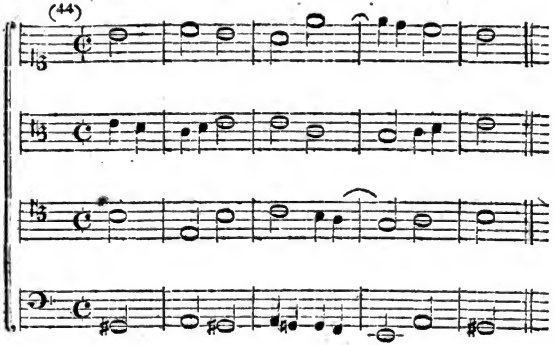


Digitized by Google

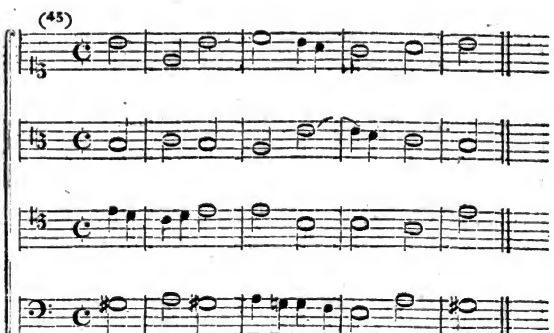


Digitized by Google

(44)

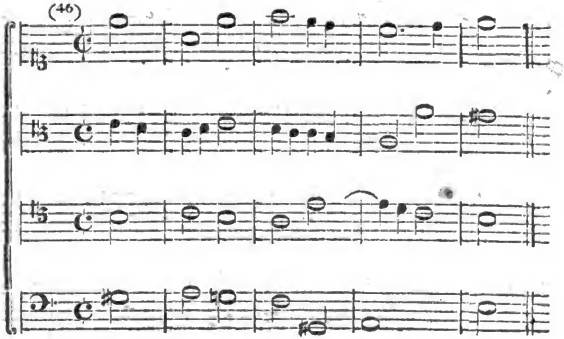


(45)

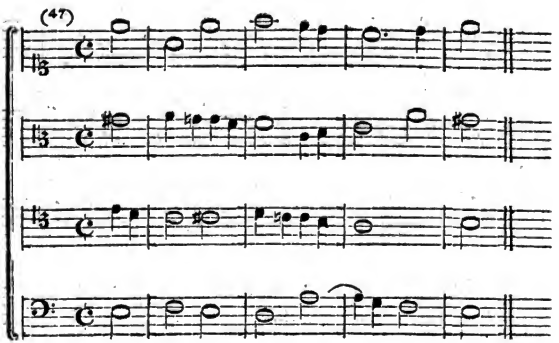


Digitized by Google

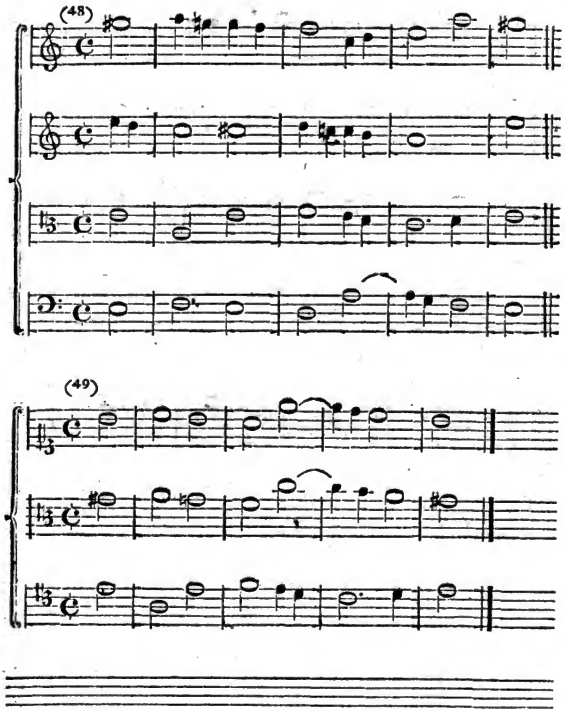
(46)



(47)



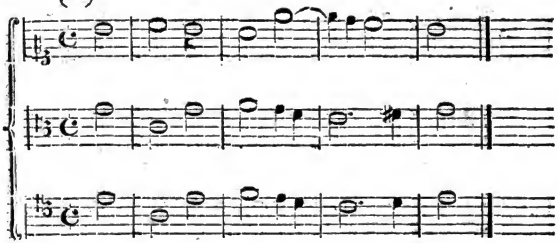
Digitized by Google



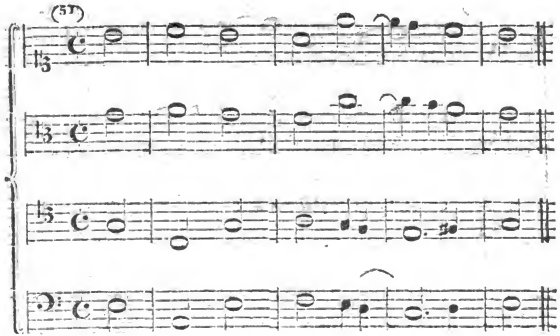
Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

(50)

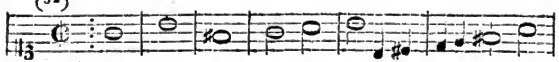


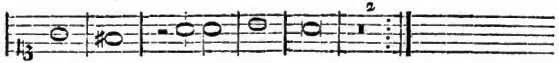
(51)



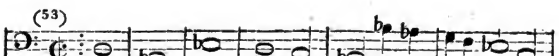
Digitized by Google

(52)

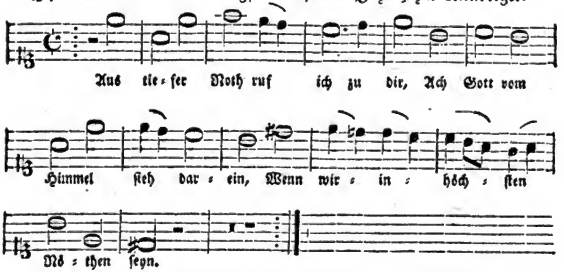




(53)



(54) Canon von vier Singstimmen, von Joh. Phil. Kirnberger.



NB. Folgende Druckfehler beliebe der Leser zu verbessern:

Seite 5. Zeile 22. statt aus lies ohne. Seite 9. Zeile 12. statt der einfache unverzierte lies: der einfache unverzierte und verzierte.

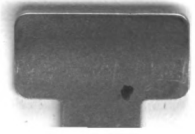
ENDE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google
HeinOnline